mediação como [prática documentária]

projeto de mediação apresentado ao

Edital de Concurso Projetos de Mediação em Arte n. 01/2011 – CCSP

proponente: **cayo honorato**

RG 3410074 SSP/ GO

abril de 2011

I. RESUMO

1.1. Concebendo a mediação como prática documentária, este projeto visa produzir a matriz de uma **publicação** como material de mediação**,** a partir **(a)** do levantamento de *relatos*, em entrevistas individuais com mediadores da DACE e parte dos públicos do CCSP, sobre suas relações com a arte, e **(b)** da elaboração de *textos*, naquele ou em outros gêneros discursivos (história, crônica, ensaio, conto, dentre outros que atendam a diferentes situações de interação social etc.), com os mediadores da DACE, mas também com mediadores interessados (artistas ou não), que não sejam funcionários nem estagiários do CCSP, sobre suas experiências de mediação.

1.2. Para a elaboração dos textos, propõe-se um **seminário**, como um "espaço de circulação e comentário horizontal de textos" (Barthes), sobre as funções da mediação e o processo da escritura. Essa atividade de ação cultural e educativa se desenvolverá em encontros semanais com os mediadores, de junho a novembro de 2011. Mais precisamente, ela terá início com a formação do grupo de interessados, após o início do projeto. Sublinha-se que o seminário terá um caráter processual. Nele, o proponente será um orientador, que também estuda, problematiza, inventa e escreve.

1.2.1. Os textos dos mediadores participantes do seminário, sejam estes funcionários da instituição ou parte do público, deverão se diferenciar dos *relatórios demonstrativos*, que normalmente lhes são cobrados pelos patrocinadores, e dos *registros*, que por vezes lhes são recomendados como prática documentária pelas instituições, mas que invariavelmente resultam em uma espécie de diário pessoal de trabalho, cuja publicação não é posta como perspectiva.

1.2.2. Os critérios de admissão dos interesados, entre outras condições que não forem explicitadas neste projeto, deverão ser decididos em acordo entre o proponente e a DACE. Em todo caso, é importante que os interessados se disponham a participar do seminário por todo o período de sua duração. Além disso, o número de mediadores externos deve, de maneira prioritária, ser equivalente ao de mediadores internos. Também a forma de divulgar o seminário, chamando os interessados, deverá ser objeto de acordo entre os mesmos agentes.

1.2.3. Reserva-se aos mediadores internos, funcionários ou estagiários do CCSP, o direito de não participarem do projeto. A propósito, o seminário não deverá ser confundido com o que se denomina "formação em serviço", exceto quando isso significar a concessão pela instituição de parte do tempo de trabalho dos mediadores, para sua participação no projeto.

1.3. Tanto o gênero dos textos, quanto a experiência de mediação a ser traduzida ou transformada em meio discursivo, assim como o repertório referencial de perguntas para as **entrevistas** e a maneira de trancrevê-las poderão ser tópicos de discussão no seminário. Sublinha-se haver uma relação de constituição recíproca entre o seminário e as entrevistas.

1.3.1. As entrevistas serão conduzidas pelo proponente, com ou sem a colaboração de um mediador funcionário ou estagiário do CCSP.

1.3.2. A escolha dos entrevistados dentre o público espontâneo, os visitantes agendados, os mediadores etc., também será objeto de acordo entre o proponente e a DACE. Em última instância, contudo, reserva-se a decisão por cada escolha ao acordo entre proponente e entrevistado.

1.3.3. Entende-se neste projeto que também as entrevistas constituem ação cultural e educativa, não exclusivamente para o público, mas também para a instituição e para os artistas. Sublinha-se não haver nisso qualquer interesse pelo empreendimento de uma simples "crítica institucional". Trata-se, antes, de postular um envolvimento com a instituição, porém, de um ponto de vista extra-institucional.

1.4. O projeto poderá ser desenvolvido, no caso do **seminário**, com mediadores interessados que tenham formação ou experiência em quaisquer linguagens (artes visuais, cinema, dança, literatura, música e teatro) ou em projetos interdisciplinares, sem que a representação de cada uma dessas linguagens seja um critério para a composição do grupo. No caso dos **entrevistados**, nenhum pré-requisito lhes será exigido, para além da sua caracterização como público ou mediador.

1.5. Para o cumprimento da carga horária mensal de pelo menos 8 (oito) ações de mediação, de 3 (três) horas cada, os encontros do seminário deverão ser intercalados pelas sessões de entrevistas, entre outras atividades cadjuvantes do projeto. Todavia, é esperado que, pelo menos nas suas três primeiras semanas, o projeto solicite encontros consecutivos no seminário ou mesmo, antes disso, com a DACE, em função do que segue:

1.5.1. O início do seminário dependerá da realização dos acordos entre o proponente e a DACE, tal como descrito no item 1.2.2., sendo esses acordos parte do projeto.

1.5.2. O início das entrevistas dependerá da realização dos acordos entre o proponente e a DACE ou entre o proponente e cada entrevistado, tal como descrito no item 1.3.2., sendo esses acordos parte do projeto.

1.6. Espera-se que o material produzido no seu desenvolvimento possa, ao final do projeto, constituir um conjunto organizado de textos diversos, que sirva de matriz à produção de uma espécie de **caderno de mediação**, provavelmente composto de três partes: texto de apresentação e avaliação do projeto, elaborado pelo proponente (tal como solicitado no item 4.4. do Edital); transcrição das entrevistas selecionadas; textos dos mediadores. Com isso, o projeto terá sido realizado.

1.6.1. O projeto não poderá ser considerado irrealizado por motivos que excedam a esfera de atuação do proponente. Sublinha-se que a realização do projeto, tal como descrito, dependerá da adesão de outros agentes, para além do proponente, aos quais ele se endereça.

1.6.2. Mas se, por um lado, depender da adesão de outros agentes o torna potencialmente irrealizável (por exemplo, se ninguém se dispõe a participar do seminário ou ser entrevistado), por outro, a realização do projeto jamais poderá ser pressuposta sem essa adesão, diferentemente de muitos dos projetos de mediação justificados pelo conceito de arte *para* o público (cf. item 3.1.). Desse modo, a realização do projeto também configura, objetivamente, um instrumento de sua própria avaliação, ou mesmo do trabalho da mediação em geral.

1.7. Para a publicação do caderno, dever-se-á pleitear oportunamente edital ou fonte de financiamento suplementares, sem prejuízo dos direitos autorais patrimoniais que a Municipalidade de São Paulo terá sobre o projeto; mas que sejam adequados às necessidades de sua completa produção gráfica: desde a contratação de um designer até sua impressão final, em tiragem semelhante à dos impressos distribuídos no CCSP. (A Prefeitura do Município de São Paulo terá prioritariamente, conforme a cláusula 2.1.1. da Minuta do Termo de Contrato, direito de publicar o caderno.)

1.7.1. ~~O conjunto de textos resultante da realização do projeto constituirá peça íntegra, cuja organização deverá ser mantida e respeitada, ficando vedada sua publicação ou reprodução de maneira parcial, desmembrada ou mesmo em organização diferente da original, salvo se com autorização por escrito do proponente~~.

1.7.2. Caso a Municipalidade de São Paulo ou o CCSP decidam oportunamente publicar o conjunto de textos, mesmo que sem o acompanhamento do propo-

nente, a concepção do projeto deverá ser creditada na publicação a Cayo Honorato. Também todos os participantes diretamente envolvidos no seu desenvolvimento deverão ser devidamente creditados.

1.8. Entende-se que o Concurso define uma instância de publicação deste projeto. ~~Assim, cabe registrar que não está autorizada sua reprodução total ou parcial, assim como de proposta, ideia ou conceito nele contidos que forem de autoria do proponente, salvo se com sua autorização por escrito~~.

II. OBJETIVOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

2.1. Tornar visíveis a fala do público e a escritura do mediador.

2.2. Por meio da produção de dispositivos materiais (entrevistas, transcrições, relatos, matriz de publicação), postular que o público não seja somente "alvo" das ações de mediação, mas também lugar de falas ativas no sistema da arte. Todavia, no âmbito do projeto, consultá-lo não servirá ao simples levantamento de demandas circunstanciais. Tratar-se-á de perguntá-lo por suas relações com a arte, sejam elas atuais ou rememoradas. De resto, os próprios dispositivos fazem uma pergunta auto-avaliadora: Haverá interesse pela fala do público?

2.3. Também por meio da produção de dispositivos materiais (seminário, traduções, textos, matriz de publicação), enfatizar a necessidade de um posicionamento por parte do mediador, de modo que a suposta neutralidade de sua posição "entre arte e público" seja decisivamente contrariada. Em sua atividade, o mediador articula um saber específico, que é diferente dos saberes do artista, do curador e do crítico. Também esses dispositivos fazem uma pergunta: Afinal, o que a mediação tem a dizer para as demais instâncias do sistema da arte?

2.4. Evidenciar uma política do saber por meio de uma poética da documentação, no combate entre os tópicos gerais do seminário: as funções da mediação e o processo da escritura.

2.5. Propor situações nas quais a demarcação usual dos lugares de cada agente (de um lado, o público, do outro, a obra e, entre eles, o mediador) seja violada ou desconcerta-

da. No **seminário**, o público de mediadores externos se verá no "mesmo" lugar dos que são propriamente mediadores, funcionários ou estagiários do CCSP. Nas **entrevistas**, tanto o público quanto os mediadores serão perguntados. Em ambas as situações, o proponente não será isento, na medida em que estará atuando em sua própria pesquisa.

2.6. Testar objetivamente algumas possibilidades do conceito de arte "pelo" público (cf. item 4.3.), para além do conceito de arte *para* o público.

2.7. Possibilitar a imaginação de uma mediação extra-institucional, como prática social específica, que não trabalha necessariamente para as demandas institucionais alheias ao seu real interesse, mas que atua em um modo específico de lhes fazer referência.

2.8. Questionar as empresas de "transformação do público pela arte", de vocação paternalista ou voluntarista, assim como qualquer "empreitamento da experiência alheia".

2.9. Ampliar uma pesquisa em curso do proponente sobre as funções da mediação (cf. dos itens 8.2. a 8.9. do ANEXO), por meio da experimentação de suas proposições em um contexto específico (neste caso, o CCSP), que a submeta a outras velocidades.

2.10. Ainda nesse contexto específico, propor ações também incidentes no campo teórico e prático da mediação educacional da arte no Brasil.

2.11. Tomar o *saber da arte* como maneira de fazer da mediação, em vez de prescrever quaisquer procedimentos metodológicos, enquanto modelos abstratos de apreensão.

III. JUSTIFICATIVA

3.1. A atividade que se convencionou chamar de *mediação*, cujo objeto são "os modos de inter-relacionamento entre arte e público" (Ana Mae Barbosa), emancipou-se da sua antiga qualificação de "monitoria", questionando a orientação estritamente unidirecional que o termo lhe imputava, para que não mais se tomasse o público como simples receptáculo dos discursos institucionais. Entretanto, ainda que tenha substituido, como seu propósito, a *instrução* pelo *diálogo*, porém, na medida em que a variedade de

suas funções reafirma, quase que com exclusividade, o conceito de arte *para* o público, uma unidirecionalidade persiste. Convém notar que o por vezes evocado "poder transformador da arte" denota quase sempre a transformação do público pela arte e não o contrário: da arte ou da instituição pelos diversos públicos.

3.2. Mais do que simplesmente questionar a lógica da difusão cultural que sustenta essa unidirecionalidade, é preciso deixar claro que não se pode saber de antemão que valor a arte tem para o público, muito menos operar com a antecipação de seus efeitos. Considera-se urgente a necessidade de intervenção crítica e propositiva nesse estado de coisas, que insiste em coagir o público. Desse modo, conceber a mediação como prática documentária (das relações entre arte e público) significa construir dispositivos nos quais o dissenso possa realmente aparecer, para então por-se à espreita do que só emerge em um campo de relações, de nenhum modo dado *a priori*.

3.3. Os programas de mediação certamente assumiram um lugar destacado na economia das exposições de arte, que tendem a se transformar em corpos pedagógicos. Porém, ao mesmo tempo em que seriam justificados pela função de ampliar o uso social da produção artístico-cultural, acompanhando por vezes uma vontade de politização das práticas artísticas, esses programas têm tudo para ser instrumentos de reprodução da lógica corporativa, do tipo *business-as-usual*, e das exclusividades que ela determina. Poucos são os projetos que, na sua concepção e desenvolvimento, assumem uma posição diante dessas contradições. Entende-se que essa é uma responsabilidade de que não mais se pode escapar. Caso contrário, as proposições mediativas redundam em má fé, em indiferença ao modo como vem sendo implicadas pela lógica de funcionamento do sistema da arte. Concebê-la como prática documentária terá criado a demanda de que as transformações subjetivas do público pela arte possam não mais ser pressupostas, muito menos empresariadas.

IV. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

4.1. Uma prática documentária, sendo também dissensualmente ficcional, inventa com uma problemática real; ela "modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, ao modificar os enquadramentos, as escalas, os ritmos, ou ainda, ao

construir novas relações entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação" (Jacques Rancière).

4.2. Quando no **seminário**, o proponente e os mediadores apresentarão suas experiências de mediação a serem *documentadas*, farão leituras de textos de referência (cf. item 4.6.), discussões sobre e a partir do que foi lido e ouvido, além de esboços de seus textos, em um circuito de idas-e-vindas entre esses diferentes momentos, através do qual se espera torná-los cada vez mais apurados, im-pertinentes, des-subjetivados, des-concertantes, in-apropriados etc., tal como característico do *saber da arte*.

4.3. Embora os genêros discursivos possam variar e se misturar conforme o tipo de experiência a ser documentada, um *leitmotiv* será especificado aos mediadores, para a elaboração de seus textos: o conceito de **arte "pelo" público**. Na verdade, o conceito pode se expressar como concepção de curadoria, de mediação e de público; portanto, não só de arte. Mas um exemplo dessa última possibilidade, certamente mais abrangente, aparece no seguinte excerto:

> [...] *Juventude em marcha* (2006), filme do diretor português Pedro Costa, tem como personagem principal Ventura, um ex-pedreiro de origem cabo-verdiana, a essa altura invalidado por acidente de trabalho. Expulso de casa pela mulher na primeira cena, o vemos de lugar a lugar em Lisboa, visitando pessoas que, por uma decisão do roteiro, são tidas como seus filhos. Ventura é na verdade uma personagem real e o que vemos é o próprio "ator" representando uma versão de sua história, na qual tonalidades de uma tragédia ficcional se misturam a processos reais de gentrificação e inclusão social. Assim também, as pessoas que encontra fazem mesmo parte do seu círculo de amizades. Em um desses encontros, Ventura e Bete, "pai" e "filha" se entretêm a ver, nas paredes manchadas do barraco condenado em que ela mora, como bons discípulos de Da Vinci, "(...) figuras estranhas (...) semelhantes às que entram na composição dos quadros". Em outro, enquanto espera, no museu da Fundação Calouste Gulbenkian, o "filho" vigilante que aí trabalha, Ventura se distrai olhando para o teto, aparentemente desinteressado dos Rubens e Van Dyck à sua frente, ao mesmo tempo intruso e proprietário desse espaço, que de fato ele ajudou a construir.
>
> Ora, o que temos aqui? Seria fácil lembrar que os prazeres da arte não são para os proletários. Segundo Rancière, "Uma situação social não chega, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e desamparados"; tampouco "(...) que a isso se acrescente um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de certas causas e que a mostre a produzir formas de consciência e afectos que a modifiquem". E de fato não é a estratigrafia antagônica e causal, segundo o autor, o que interessa ao diretor. Ventura é muito mais do que um proletário ou imigrante inválido: "(...) o erro das paredes brancas da casa no bairro social que acolhe o proletário – tal como o das paredes sombrias do museu que o rejeita – é precisamente esse,

> o de rechaçar essas figuras aleatórias em que a imaginação do proletário (...) se pode igualar à do artista. (...) O problema então não é abrir o museu aos trabalhadores que o construíram, mas fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, uma arte que provenha deles e que eles possam, por sua vez, partilhar". Nesse caso, é a arte que está aquém da sensibilidade do público. A arte do artista é também "pelo" público quando nos faz ver que ela não tem dono, nem destinação determinada.
>
> [**Cayo Honorato**. Arte "pelo" público. In: ___. *A formação do artista* (conjunções e disjunções entre arte e educação). São Paulo: FE/ USP, 2011, pp. 134-136. Tese de doutorado. (As referências bibliográficas no excerto foram omitidas.)]

4.4. Por sua vez, o excerto seguinte exemplifica o tipo de texto que os mediadores poderão escrever. Nele, o relato pessoal de uma experiência específica é pontuado por referências à história da mediação e a seu estatuto corrente:

> [...] Nós, monitores, estudantes do curso de Artes Visuais da UFG, não passamos por nenhuma "formação em serviço". A propósito, tratava-se claramente de se oferecer um serviço. Além de reunir todo tipo de informações sobre o artista e sua obra, um requisito principal foi o de que lêssemos integralmente os três volumes do livro de Dante. Havia uma gravura para cada canto do poema. Tínhamos assim muita história pra contar e desempenhávamos com alguma competência o que se chama "visita palestra", sem muito considerar o repertório e a participação do público. As gravuras foram distribuídas no espaço de exposição conforme a sequência narrativa do texto: o Inferno na primeira sala, o Purgatório na segunda, após um lance de escadas, e o Paraíso na terceira, curiosamente, após o intervalo de uma área aberta, com jardim e piscina – equipamentos de onde, antes, funcionava uma casa. O trabalho, como se pode imaginar, resultava muito "gratificante". Afinal, conduzíamos o público do inferno ao paraíso. Uma comédia, é certo, à época de Dante, por seu bom desfecho.
>
> Para Dante, homem-síntese da Idade Média, a finalidade da vida humana era buscar o bem e a verdade, que só em Deus se encontravam. Sua obra poética é, sem dúvida, uma das maiores da literatura universal, transcendendo o contexto histórico-cultural em que foi produzida. Mas ela teria sido escrita na época para reformar moralmente o mundo, que Dante via imerso em situação pecaminosa; para despertar nos homens a consciência da redenção. Eis a questão: Se, desde os anos 1990, muito das funções da mediação foi transformado, a ponto de hoje ser generalizada a compreensão de que todos aí precisam ter voz, de que o processo deve enfatizar a recepção em vez de somente a obra, de que o conhecimento deve ser construído coletivamente (e tudo isso, de fato, mais do que "avanços", significa uma atenção maior às contradições do trabalho), é de algum modo persistente a ideia de que ela é, por assim dizer, um "trabalho do bem", semelhante a conduzir o público do inferno ao paraíso. Isso significa que a mediação muitas vezes pressupõe, de um lado, que a arte seja um valor cultural pré-estabelecido, indiscutível portanto enquanto valor, como se ela fosse um "reino dos céus" a ser alcançado, e de outro, que haveria no

público um déficit de arte a ser reparado, como um tipo de "pecado" a ser expiado.

[**Cayo Honorato**. Comédia ou tragédia da mediação. In: ___. *A formação do artista* (conjunções e disjunções entre arte e educação). São Paulo: FE/ USP, 2011, pp. 100-101. Tese de doutorado. (As referências bibliográficas no excerto foram omitidas.)]

4.5. A condução das **entrevistas** terá como referência o projeto *Trabalhando no Copan*, do artista Peter Friedl (cf. item 8.1. do ANEXO). O livro que dele resultou reúne entrevistas com os trabalhadores (porteiros, vigilantes, encanadores, faxineiros etc.) do Edifício Copan, o famoso conjunto residencial paulistano projetado por Oscar Niemeyer no final dos anos 1950. Sem a pretensão de constituir investigações científicas, as perguntas se concentram na lógica e no processo de trabalho. Há por certo o desejo de entender o que acontece num espaço real e de saber como isso pode ser descrito. Mas, segundo o artista, os textos são como retratos temporários dos "restos de trabalho deixados pela era moderna". E a cada resposta, "o teatro deixa de ser invisível". No caso do *Mediação como [prática documentária]*, documentar a fala do público terá significado construir antimonumentos.

4.6. Outra referência deste projeto é o programa *[Práticas Documentárias]*, que teve, como um de seus segmentos, a exposição *A respeito de SITUAÇÕES REAIS*, apresentada em 2003, no Paço das Artes de São Paulo. O programa foi concebido pela EXO Experimental Org. (um espaço de pesquisas e debates, atuante em São Paulo entre 2002 e 2007), tendo Jean-Claude Bernardet como seu consultor. Além da exposição, produziu-se uma publicação com o mesmo título (São Paulo: Paço das Artes; EXO Experimental Org., 2003), cujos textos traduzem parte das atitudes e experiências de artistas como Chantal Akerman, Pedro Costa, Alejandra Riera, Walid Raad (The Atlas Group) e Peter Friedl.

4.7. Além dessas duas publicações, para o trabalho no seminário, contar-se-á com a seguinte **bibliografia** de referência, que poderá ser refeita ou ampliada com os participantes, em negociação com seus interesses:

ALIGHIERI, Dante. ***A divina comédia***, v. 01-03; tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BARBOSA, Ana Mae & COUTINHO, Rejane (orgs.). ***Arte/educação como mediação cultural e social***. São Paulo: UNESP, 2009.

BARTHES, Roland. ***Aula***; tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cutrix, 1980.

____. ***O prazer do texto***; tradução de Jacó Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. ***A conversa infinita***, v. 01-03: a palavra plural; tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001-2010.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. ***O amor pela arte***: os museus de arte na Europa e seu público; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BÜRGER, Christa & BÜRGER, Peter. ***La desaparición del sujeto***: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot; traducción de Agustín González Ruiz. Madrid: Akal, 2001.

CANETTI, Elias. **O ofício do poeta**. In: ____. *A consciência das palavras*: ensaios; tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, pp. 275-286.

DOCUMENTA 12. **EDUCATION**, v. 01 e 02. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2009.

FOUCAULT, Michel. ***Microfísica do poder***; organização e tradução de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

HOOKS, Bell. ***Teaching to transgress***: education as the practice of freedom. New York; London: Routledge, 1994.

O'NEILL, Paul & WILSON, Mick (eds.). ***Curating and the educational turn***. Amsterdam: Open Editions, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. ***Os nomes da história***: ensaio de poética do saber; tradução de Eduardo Guimarães e Eli Pulccinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

____. ***A partilha do sensível***: estética e política; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

____ . ***O mestre ignorante***: cinco lições sobre a emancipação intelectual; tradução de Lílian do Valle. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

____. **Les paradoxes de l'art politique**. In: ____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 56-92.

SILVEIRA, Maria José. ***Guerra no coração do cerrado***. Rio de Janeiro: Record, 2006.

WARNER, Michael. ***Púplicos y contrapúblicos***; traducción de Miguel Martinéz-Lage. Barcelona: MACBA, 2008.

V. PROPOSTA DE PLANO DE TRABALHO

[junho] Formação do grupo de interessados no seminário. Início do seminário. Levantamento inicial de possíveis entrevistados. Elaboração de perguntas para as entrevistas.

[julho] Discussão no seminário sobre funções da mediação. Primeiros esboços de textos por parte dos mediadores. Primeiras entrevistas.

[agosto] Discussão no seminário sobre o processo da escritura. Discussão no seminário sobre a forma de transcrição das entrevistas. Continuação dos textos pelos mediadores. Continuação das entrevistas.

[setembro] Discussão no seminário sobre o processo da escritura. Continuação dos textos pelos mediadores. Continuação das entrevistas.

[outubro] Continuação dos textos pelos mediadores. Transcrição das entrevistas.

[novembro] Transcrição das entrevistas. Organização do conjunto de textos.

VI. MATERIAIS NECESSÁRIOS À REALIZAÇÃO DO PROJETO

6.1. Serão necessários à realização do projeto:

fotocópias de textos;

sala ou espaço adequados nos dias de seminário e

(opcionalmente) projetor do tipo *data-show* nos dias de seminário.

6.2. Também serão necessários, não sendo porém materias comprados, adquiridos, criados ou desenvolvidos com recursos do prêmio, nem portanto material que deverá ser doado ao CCSP:

computador para processamento de texto;

(opcionalmente) impressora e

gravador de voz.

VII. *CURRICULUM VITAE*

7.1. Formação:

[2007–11] Doutor em **Educação**, na linha de **Filosofia e Educação**, pela FE/USP, com pesquisa sobre a *formação do artista*, apoiada pela FAPESP.

[2009] Bolsista da CAPES para realização de estágio internacional na Faculdade de **Filosofia e Letras** da Universidade de Granada, Espanha.

[2003–05] Mestre em **Educação**, na linha de **Cultura e Processos Educacionais**, pela FE/UFG, com pesquisa sobre o conceito de estético na modernidade, apoiada pelo CNPq.

[1997–00] Bacharel em **Artes Visuais** pela FAV/UFG.

7.2. Experiência como mediador, professor ou quem escreve sobre mediação:

[2010] Palestrante convidado no Seminário *Arte e Educação: Ecos e Reflexões* da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife.

[2010] Palestrante convidado no Seminário *Mapeando o Campo Artístico* do Museu Murillo La Greca, em Recife.

[2010] Palestrante convidado na *Semana dos Professores*, programação do Educativo da 29ª Bienal de São Paulo, em São Paulo.

[2010] Palestrante convidado no *Seminário de Pesquisa e Extensão* da Escola Guignard, UEMG, em Belo Horizonte.

[2008–09] Professor em cursos de formação para professores, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.

[2008] Palestrante convidado no II Encontro *Diálogos entre Arte e Público*, em Recife.

[2007] Consultor para a elaboração da participação do Grupo de Educação Colaborativa no Simpósio *Espaço, Aceleração e Amnésia*, no Paço das Artes, em São Paulo.

[2007] Oficineiro de *Letreiros Cinematográficos* na Sessão Pirueta do MIS, em São Paulo.

[2006–07] Consultor para a elaboração do Projeto Pedagógico e do Perfil de Formação Profissional do curso de Artes Visuais do Centro Universitário SENAC, em São Paulo.

[2006] Mediador na exposição *Impressões Originais*, no CCBB, em São Paulo.

[2006] Mediador na exposição *Emoção Art.ficial 3.0*, no Itaú Cultural, em São Paulo.

[2006] "Mestre" (professor de crianças) de *Desenho de Palavras* na Escola Internacional Lumiar, em São Paulo.

[2005–06] Assistente de projetos de artistas como Peter Friedl e Miklos Gáal, entre outros projetos, na EXO Experimental Org., em São Paulo.

[2005–06] Orientador na especialização à distância em Artes, Educação e Tecnologias Contemporâneas da UnB, em Brasília.

[2002–03] Professor substituto de *Desenho Artístico* e *Introdução à Programação Visual* na FAV/UFG, em Goiânia.

[2000] Monitor na exposição *Desenhos e Gravuras de Ana Maria Pacheco*, no Museu de Arte Contemporânea, em Goiânia.

[1999] Monitor na exposição *Arthur Bispo do Rosário*, no Museu de Arte Contemporânea, em Goiânia.

[1999] Monitor na exposição *Gravuras de Salvador Dali*, na Fundação Jaime Câmara, em Goiânia.

7.3. Experiência como artista ou quem escreve sobre arte:

[2011] Integrante da Comissão de Seleção do *I Salão de Arte Contemporânea do Centro-Oeste*, no Centro Cultural da UFG, em Goiânia.

[2010] Integrante do Grupo Máquina de Responder, projeto do CAPACETE Entretenimentos para a 29ª Bienal de São Paulo.

[2010] Autor do texto *Entre memória e história*, sobre a instalação *Onde o tempo se bifurca*, do artista Divino Sobral. In: Catálogo do Prêmio Marcantônio Vilaça. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2010.

[2009] Palestrante convidado no *II Encuentro Lecciones de Ibero-America*, em Santa Fé, Espanha.

[2006] Artista participante do *VI Salão Nacional de Arte de Goiás*, no Flamboyant, em Goiânia.

[2005] Artista participante do *III Salão de Artes Plásticas*, no Centro da Memória da CELG, em Goiânia. **Prêmio Aquisição**.

[2004] Artista participante do *IV Salão Nacional de Arte de Goiás*, no Flamboyant, em Goiânia.

[2004] Artista participante do *II Salão de Artes Plásticas*, no Centro da Memória da CELG, em Goiânia.

[2004] Artista participante da Coletiva *Para ver de(s)perto*, na Galeria da FAV/UFG, em Goiânia.